



Sala con proyecciones de la serie *Festivales de España*. (Fotografía Joaquín Cortés y Román Lores. Cortesía MNCARS)

Panóptico Val del Omar: de la pantalla al palimpsesto

RAFAEL R. TRANCHE

La vida es solo una explosión al ralentí y yo
pretendo comprimirla hasta convertirla en
éxtasis: en eterno instante.

José Val del Omar

El autor y su obra

Allá por el año 1992 el nº 13 de esta revista dedicaba un dossier a la obra de José Val del Omar (1904-1982)¹. En aquel tiempo, VDO era casi un desconocido y la bibliografía referida a él bastante escasa. Se trataba, pues, de plantear una primera puesta al día, desde el ámbito académico e investigador, en un momento en el que arrancaba también la reivindicación de su figura². Veinte años después la situación es bien distinta: los homenajes, exposiciones, retrospectivas y publicaciones se han sucedido hasta el punto de que podría hablarse de una entronización institucional del personaje. En este proceso de reconocimiento público de VDO hay varias circunstancias reseñables:

- La posibilidad de acceder a buena parte de sus trabajos gracias a las intervenciones propiciadas por varias instituciones públicas. Así, entre 1991 y 1996 un equipo de investigadores, a instancias de la Filmoteca de Andalucía, acometió una exhaustiva labor de catalogación, restauración y preservación de diversos materiales, lo que permitió hacer una primera evaluación de la magnitud y diversidad de su legado³.
- La proliferación de artículos centrados en su personalidad, cuyo efecto más llamativo ha sido una curiosa relación de inversión: cuanto más se redundaba en su estatus de autor, en certificar su catálogo de atributos (fotógrafo, cineasta, inventor, poeta, grafista, visionario...) menos se avanzaba en el sentido y alcance de su trabajo⁴. Es más, muchas de estas aportaciones, en ausencia de análisis, conducían a un lugar común: el carácter inefable de su obra. Estaríamos, una vez más,

1 "Copyright Val del Omar o el sueño del alquimista" en *Archivos de la Filmoteca* nº 13, IVAECM, otoño 1992, pp. 57-101.

2 Reivindicación que arranca con la publicación Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar (eds.): *Val del Omar sin fin*, Granada, Diputación de Granada, 1992.

3 El director de esta investigación, financiada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, fue Rafael R. Tranche y los directores de la Filmoteca de Andalucía durante el tiempo en que se llevó a cabo Begoña Soto y José Luis Chacón. La labor previa realizada por Filmoteca Española fue también decisiva a este respecto.

4 Lo que no ha impedido que, desde esa literatura hagiográfica, se vertieran afirmaciones sin ningún fundamento sobre, por ejemplo, la faceta de inventor de VDO.

ante esa cómoda (im)postura que decreta la incompreensión del pasado ante la reivindicación desde el presente.

· El desplazamiento del interés por su obra desde el ámbito cinematográfico al de la plástica. Precisamente, la condición multiforme, interdisciplinar y heterodoxa de muchas de las propuestas de VDO ha propiciado su (re)conversión artística, por más que él se moviera siempre en el territorio del cine y de la industria audiovisual.

En este contexto ha tenido lugar la primera exposición antológica sobre su figura, : *desbordamiento de VAL DEL OMAR*. Este ingreso en el circuito de los centros de arte contemporáneo resulta doblemente llamativo, por cuanto se produce en un momento (como venimos sosteniendo a lo largo de este dossier) en el que estos parecen cada vez más interesados en incorporar el cine a sus competencias, en desplazarlo “de la pantalla a la pared”⁵. En suma, este aterrizaje no parece casual y nos permite evaluar tanto las limitaciones y contrasentidos de “exponer” la obra de VDO como las dificultades de transmutar, desde la institución museo, el texto fílmico en cuerpo expositivo.

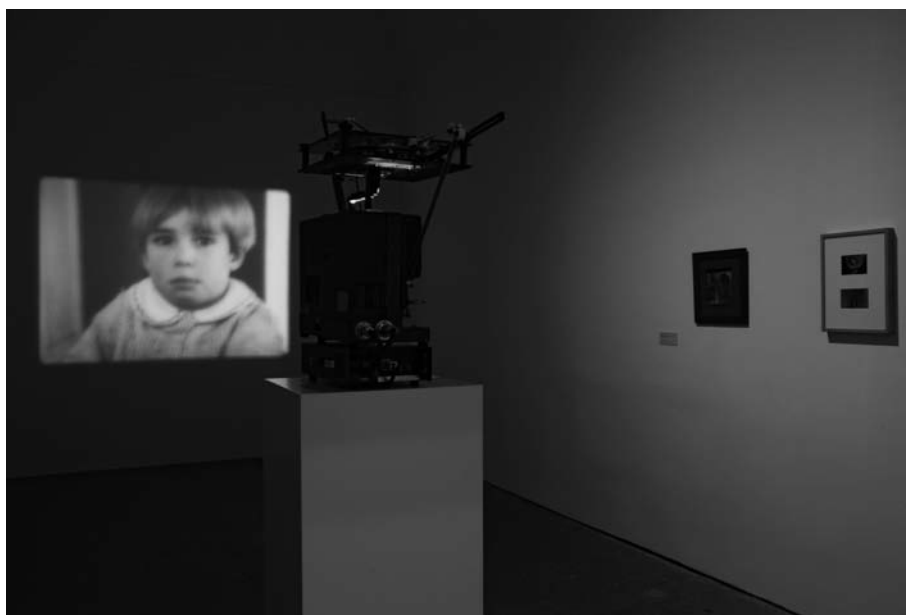
A la luz de lo anteriormente expuesto, el lector encontrará en este artículo una propuesta inusual: un análisis de la obra de VDO a partir de su reciente traslación expositiva. Para ello, trabajaremos sobre las tres versiones en las que se ha presentado: Centro José Guerrero (Granada, 13 mayo-4 julio 2010), MNCA Reina Sofía (Madrid, 6 octubre 2010-28 febrero 2011) y Virreina (Barcelona, 14 julio-2 octubre 2011)⁶.

¿Antología o lectura crítica?

La primera consideración que cabe hacer sobre la exposición es su cuestionable carácter antológico. La tentación de exponer “todo VDO” y de trazar un relato coherente de su trayectoria, ha prevalecido sobre la lectura crítica y selectiva de la obra. Es más, el énfasis en el personaje ha lastrado la concepción espacial de la exposición. Se ha optado por la tradicional disposición en forma de itinerario basado en la sucesión, a partir del cual se suscita un efecto de cronología de raíz biográfica. Sin embargo, la cuestión es más compleja porque nos encontramos ante un universo en el que se imbrican lo ensayístico, lo técnico y lo creativo; los métodos de trabajo conjugan la aplicación estándar, el desarrollo amateur y la propuesta heterodoxa; y los procesos técnicos combinan soportes y formatos de imagen, experimentos ópticos con la reformulación del movimiento y del sonido. En suma, no se trata de seleccionar las obras, aislarlas y reproducirlas, sino de restablecer sus interconexiones en una especie de diagrama de flujos, que finalmente adoptaría la forma de mapa o, muy probablemente, de esfera armilar.

⁵ Con anterioridad, VDO contó con un espacio específico donde se mostró parte de su obra, preparado por el equipo de investigación antes mencionado, dentro de la *II Bienal de la Imagen y el Movimiento*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1 de diciembre de 1992-18 de enero de 1993.

⁶ Estableceremos la mayor parte de las reflexiones sobre la exposición del Reina Sofía, dado que consideramos la de Granada una primera tentativa (muy limitada por el espacio disponible). Por su parte, la versión de la Virreina puede calificarse de fallida por el modo en que se han agudizado los problemas de las presentaciones anteriores.



Proyección en bucle de película familiar (Fotografía Joaquín Cortés y Román Lores. Cortesía MNCARS)

Un espacio reticular que obligaría al espectador a trabajar comparando y cotejando unos ingredientes con otros, a volver sobre sus pasos para encajar las piezas. Y ello porque el punto de partida no son objetos homogéneos y cerrados, sino materiales de distinta naturaleza (un texto ensayístico, un prototipo, una prueba, una película...) que deben enhebrarse a partir de una idea o un concepto. A todo ello habría que sumar un vector temporal, dado que el “universo VDO” rota y vuelve cíclicamente sobre sus elementos nucleares. De ahí que sea impropio plantear una jerarquía basada en lo que es objeto artístico y lo que es material complementario, lo que está acabado y lo que es embrionario. En muchos casos, el sentido o el valor se alcanza en la “conjunción” de todos esos elementos, en otros, es lo fragmentario o tentativo lo verdaderamente valioso.

En su lugar, : *desbordamiento de VAL DEL OMAR* está concebida como una sucesión de salas “cortocircuitadas” entre sí, cuyo contenido pasa de lo biográfico a lo informativo, de la instalación de objetos a la exhibición sin que aparezca un hilo conductor claro. Esta mezcolanza de criterios, siendo en ocasiones inevitable, hubiera necesitado como contrapeso un aparato explicativo: información precisa de qué hay en cada sala y cómo se relaciona con el conjunto. Falta, igualmente, la palabra del autor como ingrediente constante y vertebrador a lo largo de la exposición. Los textos de VDO, (en ocasiones oscuros y crípticos, en otras,



Sala formatos de cine con proyección formato Bi-standard al fondo. (Fotografía Joaquín Cortés y Román Lores. Cortesía MNCARS)

contradictorios, pero siempre luminosos) tratados como parte de las piezas, harían más compleja y sugestiva su lectura. Da la sensación de que se confía en un espectador capaz de evaluar sin referentes y de percibir el sentido de unas imágenes tan distantes del cine como del museo. La opción antológica requería, pues, orientar, poner en contexto. Así, por ejemplo, el espacio reservado a su faceta de inventor resulta incomprensible si no se relaciona con los debates teóricos y técnicos de cada momento. Expongamos, brevemente, dos casos.

La Diafonía, su sistema de sonido basado en dos pistas independientes que se reproducen en dos altavoces (delantero/trasero) y del cual se deriva todo su peculiar universo sonoro, solo puede entenderse comparándolo con la estereofonía⁷. Una pequeña sala donde se reprodujeran los diferentes efectos y sensaciones que procuran ambas técnicas hubiera sido esclarecedora. Señalemos, de paso, que la exposición no ha explorado a fondo las investigaciones sonoras de VDO. Lo llamativo en este caso es que son relevantes tanto técnica como formalmente. Además, el interés de VDO se extiende desde la fase de captación (sabemos de su obsesión por la toma de sonido directo), a la mezcla y la reproducción (dimensión acústica). Un interés abierto tanto al sonido en relación con la imagen como a su manifestación independiente (por ejemplo, con sus experiencias

⁷ Ante las primeras experiencias del estéreo VDO dirá en un temprano texto: "la plástica del sonido es la introducción del público de la sala en el campo acústico del escenario de la pantalla". *Plástica Espectacular del sonido en los salones cinematográficos*, doc. inédito, Madrid, 1941.

radiofónicas y de megafonía urbana). Tal vez, una solución para dar cuenta de todo ello hubiera sido poner a disposición de los visitantes un “catálogo sonoro” de VDO⁸.

Por su parte, el Bi-standard y el Intermediate 16-35, dos formatos cinematográficos desarrollados por VDO, son difícilmente entendibles sin hacer referencia a la eclosión de los formatos panorámicos durante los años 50 y 60 y la adaptación de diferentes pasos de película para su uso televisivo⁹.

Ante esta frágil estructura, surge una cuestión inevitable ¿cuál es la propuesta de conjunto? ¿Cuál es la fórmula para desentrañar el “misterio VDO”? Si atendemos al título de la exposición, parece que el término “Desbordamiento” debería darnos la clave: una obra asimilable al llamado “cine expandido” (según el término de Gene Youngblood) y sus derivaciones. Si así fuera, la propuesta se queda alicorta y traicionada en muchos aspectos de su plasmación. Veamos por qué.

Discernimiento de Val del Omar

La exposición, en su versión Reina Sofía, se despliega en catorce salas con una propuesta centrada en tres ámbitos, que bien podrían constituir tres fases creativas de VDO: una primera de formación, representada por su participación en el gran proyecto educativo de las Misiones Pedagógicas; una segunda donde se plasma su concepción cinematográfica (que abarcaría la producción del denominado *Tríptico Elemental de España*) y la tercera, en la que confluyen sus últimos desarrollos teóricos, técnicos y creativos, englobada bajo el término PLAT (Picto-Lumínica-Audio-Táctil).

Así, los años (1932-1937) que VDO trabajó como fotógrafo, operador y proyccionista en las Misiones Pedagógicas son fundamentales para entender las claves de su pensamiento. Las Misiones desarrollaron, en línea con las reformas educativas emprendidas por la II República, un proyecto pedagógico capaz de acercar sin paternalismos la cultura a la población rural¹⁰. La finalidad (he ahí lo novedoso) no era tanto “culturizar” como despertar la capacidad de apreciar el arte. De todo ello, VDO destaca la conexión que el cine establece con los mecanismos inconscientes de la mente, una relación idónea para romper el rígido esquema de la educación tradicional y cultivar la sensibilidad innata del espectador. Esta preocupación le llevará a replantear los procedimientos de la proyección/exhibición cinematográfica y la fórmula de interpelación con el público. Precisamente, de aquí se derivan sus elucubraciones posteriores sobre el sonido como medio para despertar la conciencia del espectador (Diafonía) y técnicas como la Óptica Biónica o el Tetraproyector Adiscopio modificado. Esta cadena de conexiones no está presente en las primeras salas dedicadas a las Misiones,

8 La versión de Granada disponía de una sala con “sonidos de VDO”, pero no ofrecía ninguna información sobre el contenido concreto ni el grado de “preparación” al que habían sido sometidos dichos sonidos.

9 Véase al respecto, Rafael R. Tranche: *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

10 Véase al respecto, Eugenio Otero Urtaza: *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*, A Coruña, Edición do Castro, 1982.



Sala de Misiones Pedagógicas. (Fotografía Joaquín Cortés y Román Lores. Cortesía MNCARS)

126

aunque sí queda representado el papel que desempeñó esta institución en una amplia documentación fotográfica y en varios documentales.

En cuanto al Tríptico, se trata de una formulación que VDO desarrolla en los últimos años de su vida (aunque no lo verá materializado) para poner en relación sus tres películas principales: *Aguaespejo granadino* (1954), *Fuego en Castilla* (1959) y *Acaríño galaico* (1961- 1996)¹¹. La presentación de estas películas se realiza en tres espacios diferentes concebidos como pequeñas salas de proyección. Se trata de una decisión arriesgada, por cuanto debilita el vínculo que VDO pretendía establecer para unificarlas. Ciertamente es que, a cambio, se han ofrecido sesiones paralelas con la exhibición conjunta en soporte cinematográfico de las tres piezas. Sin embargo, hubiera sido necesario formular en términos expositivos el nexo conceptual que VDO planteó entre ellas (incluso en la fase tentativa en el que quedó, con varias propuestas de relación)¹². Pero el principal reparo surge del modo en que son proyectadas dentro de la exposición: la copia digital ofrecida no recoge los matices del original (en especial, se ha perdido esa fotografía contrastada, agresiva en sus realces de blancos y negros, que tanta fuerza imprimía a las imágenes) y las dimensiones reducidas de la sala y de la pantalla atenúan el efecto de “conmoción” pretendido por su autor. Otro tanto cabe decir del sonido: no envuelve ni tiene la poderosa presencia necesaria para que se perciba su peculiar relación con la imagen (seguramente para no invadir otras

¹¹ VDO trabajó en el proyecto a instancias de José Manuel Palacio y Eugeni Bonet, quienes seleccionaron el *Tríptico Elemental de España* (del que solo se exhibirían finalmente *Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*) para la muestra *Cinema d'avant-garde en Espagne: une anthologie* (Centre Pompidou, París, marzo 1982). La finalización de *Acaríño galaico* fue emprendida posteriormente por Javier Codesal con la ayuda de Ascensión Aranda. Su estreno tuvo lugar el 31 de mayo de 1996 en Granada.

¹² Véase al respecto Rafael R. Tranche: “Ojalá, el vórtice de una trilogía sin fin” en VV. AA.: *José Val del Omar, Tríptico elemental de España*, Granada, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Diputación Provincial de Granada, 1996, pp. 17-30.

salas). Es más, no existe el efecto diafónico¹³. Además, como todo sistema de sonido, la Diafonía requiere un estudio acústico de la sala y un cálculo de la posición ideal a la que ha de situarse el espectador para que produzca efecto. Por último, habría que hacer referencia a la fallida propuesta de recrear el Desbordamiento Apanorámico en *Fuego en Castilla*, olvidando que se trata de “...una zona puente entre espectáculo y espectador, y sus efectos son más bien abstractos de forma y subjetivos de sustancia”. Nada que ver con la imagen gigante que inunda la sala en ciertos momentos y repite el mismo motivo concreto que vemos en la pantalla.

En suma, en la representación de estas tres piezas es donde se perciben los ajustes más claros entre la fórmula de la sala de cine y la de exposiciones: las condiciones técnicas de proyección y el modo de predisponer al visitante para que admita, temporalmente, su conversión en espectador con distintas perspectivas. Ciertamente, este es un problema de difícil solución, pues la condición temporal del cine, que impone una duración establecida al público, choca con la atención fluctuante, el mariposeo visual del usuario de museos. Algo semejante, aunque agudizado, ocurre en una sala anexa a la de *Aguaespejo*, donde conviven distintas proyecciones de películas inconclusas dedicadas a la ciudad de Granada. La idea de asociarlas es lógica, pero su presencia simultánea induce a pensar que pueden contemplarse a la vez o de corrido y no en sucesión (sobre todo, si desaparece el factor técnico de la pantalla y la obra sufre las deficiencias de proyectarse con dimensiones reducidas sobre una simple pared)¹⁴. Y es que su carácter inacabado o fragmentario no invalida su estatus de obra, exige evaluar sus formas de contemplación. Máxime cuando lo que aquí se ofrece son piezas de muy diverso pelaje: material de cámara sin montar, pruebas de formato Bi-standard, Super-8 doméstico, que finalmente suscitan un *totum revolutum*.

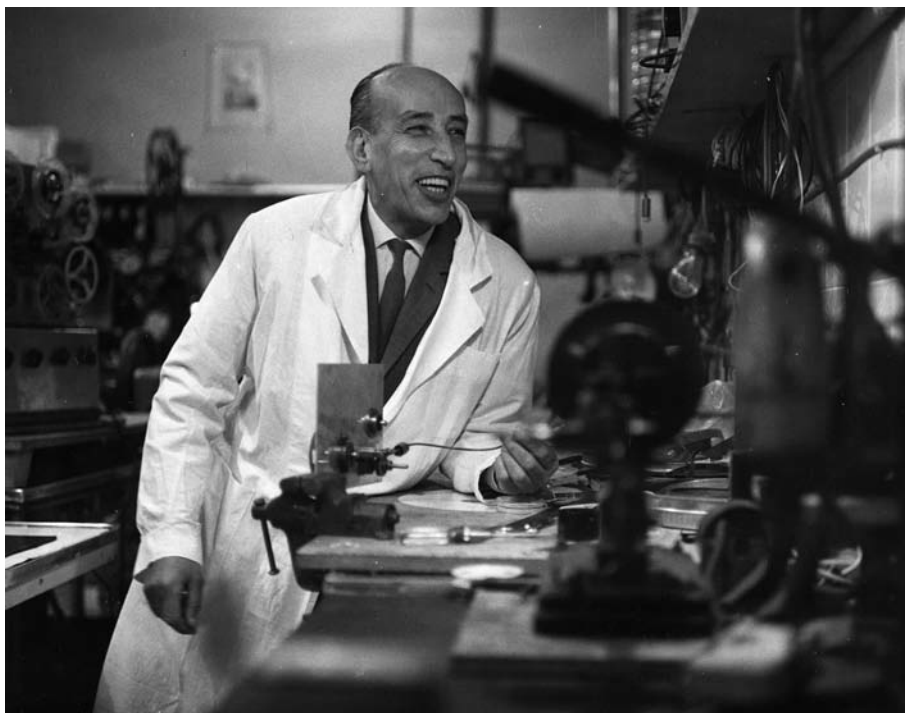
13 Ante esas serias carencias, hubiera sido preferible el uso de auriculares.

14 Este problema quedaba parcialmente resuelto en la exposición de Granada. Aquí, una sala circular en el recinto de La Alhambra con pequeños ábsides, que albergaban (a modo de lóbulos) las distintas proyecciones, permitía crear la idea de vínculo sin perder la independencia de cada una. El único inconveniente era el reducido tamaño de las proyecciones

15 En la actualidad, su nombre es Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

Un ciclo de imágenes incesantes

La presentación del PLAT es, sin duda, la piedra angular de la exposición, el territorio donde la obra de VDO conecta plenamente con la pérdida de fronteras del arte contemporáneo actual. De entrada, hay que recordar que se trata del aspecto más ignoto y peor entendido del trabajo de VDO. Apenas han quedado textos y registros de esta faceta que le ocupó los últimos años de su vida. Para explicar su lógica es necesario partir de una concepción de trabajo que arranca, con toda probabilidad, con el rodaje de *Fuego en Castilla*. La mayor parte de los planos de esta película se rodaron en el set que VDO montó en el Museo Nacional de Escultura Religiosa de Valladolid¹⁵. Las fotografías del rodaje conservadas muestran cómo VDO se aleja con esta película de la simple captación



Fotografía de José Val del Omar expuesta en: *desbordamiento Val del Omar* (Cortesía MNCARS)

del motivo, para evolucionar hacia una imagen generada en capas, producto de la confluencia de diversos mecanismos simultáneos¹⁶. En este caso, espejos planos y cóncavos, dispositivos de truca, focos de luz puntual, técnicas de filmación fotograma a fotograma... En definitiva, un método de rodaje donde el montaje se subsume en parte y la noción del tiempo y el movimiento se alejan definitivamente de la convención al uso.

Posteriormente, VDO alternó esta concepción de set de filmación con diversas versiones del taller dedicado a las investigaciones técnicas hasta llegar a la casa-laboratorio en la que, finalmente, albergó el PLAT. En este espacio, rescata, y con frecuencia recicla, parte del aparataje que le acompañó durante toda su vida (de manera que la impronta de taller sigue patente). Sin embargo, conviene no dejarse engañar por esta escenografía maquinal. No es un “jardín de máquinas” lo que describe este lugar, sino un laboratorio de “ideas en licuefacción” que, en última instancia, podría emparentarse con el *studiolo* renacentista (puesto que también hay un ámbito reservado a la lectura analítica y a la escritura). Es decir, se trata más de un “espacio mental” que de una instalación cerrada. De ahí que

¹⁶ Véase al respecto, pp. 137-141 del catálogo “*desbordamiento de VAL DEL OMAR*”, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Centro José Guerrero, 2010.

debamos entender su configuración física como un mecano en mutación constante, donde el *bricoleur* modifica artesanalmente su maquinaria para poder moldear sus imágenes. Por tanto, aquí se propicia una fórmula de trabajo impropia de un cineasta y más cercana a la del *atelier* del artista plástico que al plató o a la sala de montaje. Un entorno donde se concitan el desarrollo de prototipos, la transformación *ad hoc* de aparatos convencionales y, sobre todo, la experimentación con sistemas de construcción de imágenes a partir de la multiproyección. Para ello, VDO instaló en el corazón de este recinto una especie de truca compuesta por varios proyectores suministradores de imágenes-base. Estas (proto)imágenes, modificadas en forma, tamaño y movimiento por diversos dispositivos (motores reductores, obturadores, espejos, filtros de todo tipo, ópticas...), confluían sobre una pantalla translúcida Fresnel¹⁷. El resultado era una mezcla de cálculo y azar: imágenes que se suceden, mutan y metamorfosean en un sinfín. En este *fluir*, marco y dimensiones espaciales se acaban diluyendo.

Es innegable la idea de circularidad que preside esta dinámica. También de obra abierta sin contornos ni límites. Aquí radica precisamente una de las propuestas más sugestivas de VDO: la reformulación del tiempo cinematográfico. Si en sus primeros trabajos se centró en la disolución narrativa y en la descomposición analítica del movimiento, ahora se concentra en la erradicación de toda percepción diacrónica. Un cinematismo generado por la acumulación de imágenes fijas que, sometidas a esas manipulaciones mecánicas y ópticas, se amalgaman, funden y expanden en escamas atemporales. Y a su vez, queda patente la conciencia de una obra “en proceso” centrada más en su gestación, en su hipnótico desenvolvimiento plástico que en la progresión o el resultado. En este ámbito alcanza su pleno sentido ese “SIN FIN”, cartel con el que VDO cerró sus películas terminadas. Técnicamente, lo que antes era un modo de “rodar montando” ahora se convierte en una labor de ensamblaje, un collage visual en ebullición.

En este punto, es difícil precisar si ese dispositivo orquestal era una finalidad en sí mismo o el medio para registrar un nuevo estatus de la imagen. De hecho, VDO dispuso una cámara al otro lado de la pantalla como sistema de captación. Sea como fuere, lo cierto es que si nos quedamos solo en la cocina, si miramos únicamente hacia este laberinto de artilugios y cables no podremos apreciar la reformulación de las imágenes que este método suscita.

En la propuesta expositiva se ha trasladado toda esta parafernalia (más o menos organizada según el original) a una sala, como si de una pieza artística se tratara. La idea es producir un “efecto escenográfico” con el que se recrearía la atmósfera de trabajo del artista. A ello contribuye la ubicación anexa de la celda-dormitorio donde VDO descansaba rodeado de un sobrio ascetismo. Sin embargo, el resultado es decepcionante porque los objetos aquí contenidos, siendo los

17 Véase al respecto las fotografías reproducidas en pp. 186-189 de “: desbordamiento de VAL DEL OMAR”, op. cit. La palabra “truca” tiene aquí un sentido bastante distinto al de su aplicación en el cine convencional, donde se usaba para la confección de efectos visuales, creación de títulos e, incluso, trabajos de animación.

auténticos, se han convertido en atrezzo inerte, sus funciones no están activadas. En medio de este decorado, se han ubicado diversas proyecciones aquí y allá que invocan parcialmente los resultados obtenidos en el PLAT. La sensación es que ni las imágenes se imbrican en el conjunto ni consiguen definirse como expresión de esa obra “en proceso” (una vez más, sus reducidas dimensiones desactivan su potencial expresivo). Esta fidelidad a la instalación original parece olvidar que lo importante es la propuesta conceptual que en ella anida. Atrapado en la solución espacial, en la mostración de los objetos (en un ejercicio casi de didáctica escolar), este ámbito es incapaz de situarse, *hic et nunc*, en el momento genésico al que esta maquinaria debía consagrarse. Esta era su razón de ser. De ahí que ver la truca apagada o falsamente recreada produzca una sensación de cacharrería obsoleta frente a la impresión de imagen-palimpsesto, en capas/ciclos siempre nuevas, siempre distintos, que genera su activación original¹⁸.

En definitiva, el PLAT era un espacio de exploración, la estación final donde VDO arribó con el bagaje de todas sus técnicas y con el material rescatado del largo peregrinar por diversos talleres y estudios. Con estos artefactos se dedicó, ante todo, a dar forma y expresión a su ideario creativo y existencial; dos caras de una misma moneda que, en esta última etapa de su vida, se presentan más indisolubles que nunca.

Otras lecturas posibles

La reflexión sobre el PLAT y su versión expositiva nos conduce a un aspecto esencial del trabajo de VDO: su relación con la técnica. Ahora nos referimos no tanto a su actividad como inventor para la industria como a su capacidad para encontrar respuestas “técnicas” a sus inquietudes creativas. Esta faceta, a menudo invocada pero poco estudiada, nos sitúa ante un caso insólito de cineasta que transforma personalmente las herramientas para explorar la forma artística. Es más, el numen valdeloamariano hace de la máquina un prototipo específico para cada obra. Por eso sus mejores “inventos” son justamente los más endeble desde el punto de vista tecnológico. Desarrollos como la Visión Tactil, el Desbordamiento Apanorámico, la Óptica Biónica o el Tetraproyector Adiscopio modificado son remedos de aparatos anteriores, híbridos que persiguen más una “función poética” que una utilidad práctica. De hecho, la exploración expresiva de estas innovaciones dará lugar a piezas que van más allá de su simple ilustración, donde la técnica queda trascendida por los resultados creativos. Esa capacidad de extraer el rendimiento “poiético” de la máquina ha quedado relegada en la exposición. Estas técnicas no están ni explicadas ni expuestas, por más que tangencialmente aparezcan integradas con otros contenidos. A este respecto, también se echa en falta un esfuerzo por recrear los procedimien-

18 Los resultados del dispositivo PLAT pueden comprobarse en una serie de filmaciones que VDO registró en Super-8. Algunas de ellas se muestran en la exposición, aunque separadas conceptualmente de la sala dedicada al PLAT.



Sala collages y patentes técnicas. (Fotografía Joaquín Cortés y Román Lores. Cortesía MNCARS)

tos de VDO con la tecnología actual y, sobre todo, diferenciar con claridad meridiana qué es lo genuinamente realizado por él y lo que ha sido reconstruido o agrupado artificialmente.

Al hilo de esta raíz técnica de la obra de VDO también hubiera sido necesario presentar su dimensión “espiritual”. Eso que él denominó “Mecamística” representa un sugestivo propósito de sacralizar la componente espectacular del cine y la relación del artista con el público¹⁹.

Ciertamente, el discurso expositivo no se agota con la puesta en escena analizada. Hay que añadir tres elementos, sincronizados temporalmente con la exposición, que lo complementan y enriquecen: el catálogo, la publicación de los principales escritos de VDO y la edición en DVD de sus películas. Por lo que respecta al catálogo, ofrece una visión poliédrica de VDO y su obra que ilumina algunas de las insuficiencias expositivas. Sin duda, las aportaciones más endebles son aquellas que intentan un forzado emparentamiento de VDO con las vanguardias históricas. Formulaciones del tipo “Es muy posible que su estancia en París en 1921...”, “Cabe suponer que...” revelan la inconsistencia de unas filiaciones que en nada esclarecen las lecturas palingenésicas de su obra. Y como lo que finalmente queda de una exposición es su catálogo, el despliegue gráfico y la minu-

19 Véase al respecto, José Val del Omar: “Mecamística del cine” en *Cinestudio*, n.º 1, mayo 1961, p. 2.

ciosa relación de todos los materiales expuestos serán una valiosa herramienta de trabajo. En este sentido, el volumen editado con una antología de los escritos de VDO permite descubrir la funcionalidad de los mismos con respecto a su obra tecnoartística²⁰. No obstante, la cuidada selección de textos podía haberse acompañado con esa, siempre pendiente, edición crítica.

Por último, el cofre editado con buena parte de la filmografía de VDO permite el análisis sosegado del Tríptico y poder disponer de trabajos previos como *Vibración de Granada* (1935)²¹. Pero lo que resulta más sugestivo, desde el punto de vista de la relectura de la obra, es confrontar trabajos de distintas épocas y, por qué no, comprobar su huella en piezas de otros autores que se han sumado a la edición.

Si ponemos frente a frente todas estas aportaciones, uno no puede por menos que concluir que la adecuada imbricación y conexión de todas ellas con otros soportes hubiera sido el marco idóneo para acceder al universo VDO.

20 Javier Ortiz-Echagüe (ed.): *José Val del Omar: Escritos de técnica, poesía y mística*, Madrid, La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Centro José Guerrero, 2010.

21 *Val del Omar. Elemental de España*, 5 DVD, Barcelona, Cameo, 2011. Con anterioridad, la Filmoteca de Andalucía editó el Tríptico y *Vibración de Granada* en DVD.

Panóptico Val del Omar: de la pantalla al palimpsesto

La condición multiforme, interdisciplinar y heterodoxa de la obra cinematográfica de José Val del Omar (1904-1982) ha suscitado en los últimos años un gran interés en el ámbito de las artes plásticas. Pese a este afán reivindicativo, los aspectos más singulares de su obra siguen pendientes de una lectura crítica. Fruto de todo ello, ha sido la reciente exposición antológica celebrada en varios museos nacionales. Sin cuestionar su indudable interés, la propuesta expositiva no ha hecho sino prolongar la visión hagiográfica asentada en detrimento de la elucidación de su universo creativo.

Palabras clave: Cine experimental, museos y cine, Val del Omar, *expanded cinema*, cine documental español.

The Val de Omar (1904-1982) Panopticon: from the screen to the palimpsest

The multiform, interdisciplinary, and heterodox nature of Jose Val del Omar's films have, in recent years, become the center of great interest in the world of the plastic arts. There have been many events recognizing the importance of Val del Omar's work, although we have yet to see an in-depth critique of the most unique aspects therein. This is what happened in the recent anthology of his work exhibited in several national museums. While providing a valuable service, the way it was set up only served to prolong the canonical vision, missing an opportunity to reveal the true creativity in his work.

Key words: Experimental Film, Cinema and museum, Val del Omar, *expanded cinema*, Spanish documentary film.

Fecha de recepción: 20/01/2012 Fecha de aceptación: 31/01/2012